

ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E CÂNON

Ângelo Bruno Lucas de Oliveira*

RESUMO: Ao longo da História, duas correntes sempre se opuseram na tentativa de interpretar o fenômeno artístico: a que privilegia o autor e a que privilegia a obra. Lançando um olhar crítico sobre essas tendências, o alemão Hans Robert Jauss propõe uma reescritura da História da Literatura com base no leitor. Para ele, uma verdadeira História da Literatura só poderia ser escrita a partir da perspectiva de quem recebe uma obra, ou seja, a partir do processo de recepção. Essa visão põe em cheque o conceito de cânon literário. Frente a essas teorias, este trabalho busca lançar um novo olhar sobre a formação e justificação do cânon, bem como da tradição.

PALAVRAS-CHAVE: recepção — cânon — tradição

ABSTRACT: Through History, two schools have always opposed, trying to interpret the artistic phenomenon: one of them privileged the author and the other privileged the work. Looking at these trends critically, the German Hans Robert Jauss proposes a rewriting of History of the Literature based on reader. According to him, a true History of the Literature could only be written from the perspective of those who receive the work, which is, from the reception process. This vision threatens the concept of literary canon. Aware of these theories, this paper seeks to give a new look about the formation and justification of canon and tradition.

KEYWORDS: reception — canon — tradition

Modelo em tantas coisas, as poéticas clássicas também serviram de protótipo a duas grandes questões da literatura: o autor e a obra. Ao lermos a Carta aos Pisões, de Horácio, também conhecida como Arte Poética, notamos que um dos eixos da discussão encabeçada pelo poeta é o da dicotomia poeta gênio/ poeta artífice. Ali, discute-se acerca da primazia do gênio sobre o labor e o burilamento do objeto artístico. Embora aceite que um indivíduo não pode tornar-se poeta, que já se nasce assim, Horácio defende que o trabalho é o grande responsável por fazer de um poeta um bom poeta. Centrado sobre a outra face do fenômeno artístico, Aristóteles, na sua Arte Poética, não estabelece discussões acerca da natureza do poeta; ele cuida de conceituar a poesia. Estabelecendo-a primeiro como mimesis, o filósofo grego segue, ao longo de vinte e sete capítulos, dizendo-nos dos diferentes modos pelos quais a poesia imita a realidade, dividindo-os, principalmente, em epopeia e tragédia.

Ao longo dos séculos, essas duas correntes, a que privilegia a obra e a que privilegia o autor, se sucederam nas diversas escolas que se formaram. Daí termos uma escola romântica, centrada no indivíduo e na sua expressão do mundo, seguida por um movimento realista, preocupado com a objetividade e a precisão do documento literário. Essa sucessão deu origem, mais que a escolas literárias, também, a uma História da

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: angelus_brunus@hotmail.com.

Literatura, que, não obstante o conceito largamente difundido de História como uma ciência exata, que conta exatamente o que aconteceu — conceito já presente em Aristóteles —, sofreu também influências da polaridade autor/obra.

No limiar do século passado, duas eram as Histórias, ou teorias, predominantes na Literatura: a marxista e a formalista. “A teoria literária marxista entendeu ser sua tarefa demonstrar o nexo da literatura em seu espelhamento da realidade social” (JAUSS, 1994, p. 15). Ou seja, ela se ocupou do extra-texto, da realidade que circundava o autor. Já a teoria formalista

alçou novamente a literatura à condição de objeto autônomo de investigação, na medida em que desvinculou a obra literária de todas as condicionantes históricas e [...] definiu termos puramente funcionais a sua realização específica [...] (ibid., p. 18)

Para o teórico alemão Hans Robert Jauss, contudo, a história literária é um processo de produção estética e recepção. Desse modo, tanto a história marxista quanto a formalista — e as demais, anteriores ou contemporâneas — excluía de seu sistema um fator primordial: o leitor. Para ele, “A obra literária não é coisa que exista por si só” (ibid, p. 25). Ao ser dada à luz, uma obra encontra uma realidade preexistente com a qual tem de interagir. Essa realidade pode acolhê-la ou repudiá-la, dependendo do efeito que a obra causa em seus leitores. Jauss propõe, portanto, uma reescrita da História da Literatura, levando em conta, agora, esse fator *sine qua non* do fenômeno artístico, o receptor.

Uma das primeiras noções que o teórico alemão apresenta para essa nova História é a de horizonte de expectativa. Ele seria composto pelas potencialidades que um leitor espera de uma obra. Esse horizonte seria determinado por leituras anteriores, pelo momento histórico, pela tradição literária etc. Assim é que um romance como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) encontra o Brasil em fins do Império, bem como uma escola romântica já mais voltada para questões sociais e críticas, fortemente marcada pela figura de José de Alencar (1829 – 1877). A recepção dessa obra será intrinsecamente marcada por esses fatores. E sua aceitação ou não dependerá, também, de um outro conceito cunhado por Jauss, a distância estética, isto é, a frustração que a obra causa no horizonte de expectativas de um leitor. Desse modo, um leitor de 1881 das *Memórias póstumas*, mergulhado em seu momento histórico, esperando uma obra da lavra das demais, tem seu horizonte rompido pela presença de um autor-defunto, de uma conversa constante consigo por parte do narrador, de capítulos curtos e fragmentados bem como de outros elementos dessa obra ímpar. É essa distância a responsável pelas contingências de que fala Iser, isto é, pelas diversas interações entre leitor e obra (ISER, 1979, p 84).

A teoria jaussiana não se limita ao momento único da primeira leitura da obra. Como proposta de reescrita da História da Literatura, ela prevê a reconstrução dos horizontes de expectativa de obras antigas, podendo, desse modo, elucidar o porquê de algumas obras terem sido rejeitadas no passado e aceitas em nosso tempo. Para Jauss, essa transposição da obra e seu tempo para o nosso é fundamental. Citando Gadamer, ele diz: “a pergunta reconstruída não pode mais inserir-se em seu horizonte original, pois este horizonte histórico é sempre abarcado por aquele de nosso presente” (JAUSS, 1994, p. 37).

Observada deste viés, a estética da recepção é capaz de responder a perguntas a que as teorias anteriores não dão uma solução satisfatória. Uma delas é a respeito do cânon. Cânon, nos esclarece Roberto Reis, é “um perene e exemplar conjunto de obras — os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres — um patrimônio da humanidade [...] cujo valor é indisputável” (REIS, 1992, p. 70). Ora, vemos que tal conceituação repousa numa noção absoluta das obras de literatura, que é exatamente o que combate a estética da recepção. Tomemos *Madame Bovary* (1857) como exemplo. Execrado em seu tempo, o romance hoje figura como um dos ícones da Literatura Ocidental. A que se deve isso? Em 1857, quando publicada pela primeira vez, a história de Emma Bovary não atendeu ao horizonte de expectativa de seus leitores, a distância estética estabelecida por ela foi tal que a tornou incompreendida naquele momento. O projeto da obra não encontrou eco nas reações dos leitores, ocorrendo assim, umas das contingências de que nos fala Iser, a contingência recíproca, em que um dos parceiros da leitura não abre mão de seu plano de conduta e busca orientá-lo em função das reações momentâneas do outro. Isso pode conduzir ao triunfo, em que tanto obra quanto leitor são enriquecidos pela leitura, como pode levar ao fracasso e a uma hostilidade mútua do público para com a obra. No caso de *Madame Bovary*, a contingência levou-o ao debacle. Como, portanto, legitimar hoje sua presença no cânon ocidental? Jauss nos explica:

[...] o caráter artístico de uma obra — cujo potencial de significado o formalismo reduz à inovação, enquanto critério único de valor — não tem de ser sempre e necessariamente perceptível de imediato, já no horizonte primeiro de sua publicação, que dirá então esgotado na oposição pura e simples entre a forma velha e a nova. [...] um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas, seja porque o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali. (ibid, p. 44)

Percebe-se daí que o valor do cânon não é indiscutível, como nos dizia Reis. A criação de um cânon obedece a um critério de seleção (e exclusão) determinado mais por quem o constrói do que pelo valor das obras. João Alexandre Barbosa, em seu “A biblioteca imaginária ou o cânone na história da literatura brasileira”, fala-nos de um

Cadernos do IL. Porto Alegre, n.º 39, dezembro de 2009. p. 115-120.

<http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>

curso promovido pela Universidade Columbia, o qual se constituía na leitura dos clássicos da humanidade. Dentre os escritores selecionados para o curso encontramos Homero, Ésquilo, Sófocles, Platão, Dante, Shakespeare, Cervantes, Milton, entre outros. Sem dúvida grandes nomes, responsáveis por boa parte do pensamento ocidental contemporâneo, contudo, Barbosa nos alerta “Como em todas as listas de livros canônicos, é possível dizer que faltam alguns e sobram outros” (BARBOSA, 1996, p. 16). Isso ocorre porque a lista do cânon geralmente se deve a uma instituição (ou indivíduo) legitimadora, capaz de tornar perenes seus valores e crenças. Para isso é-nos suficiente ver que grande parte do cânon ocidental provém da Europa. “O cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social” (REIS, 1992, p. 73).

Podem pensar alguns que é necessário problematizar o cânon, e que para tal seja necessária a inclusão de obras representativas das minorias. A simples inclusão desses textos não resolve o problema. É mister especular o próprio processo da canonização. Qual o valor e sentido de uma obra para que figure entre as grandes? Para isso, a estética da recepção pode ser de grande valia, uma vez que tira os livros da imobilidade e os devolve ao seu fluxo histórico, dentro do qual podem ser analisados com mais exatidão.

“O cânon é um evento histórico”, nos lembra Roberto Reis (ibid, p. 77). Essa máxima, cremos, elucida boa parte da questão. Uma vez que o cânon é a expressão de um poder, sua feição mudará ao longo dos anos, estará sempre ligada aos valores dominantes em uma sociedade. Um evento histórico, a estética da recepção nos ensina, não é algo fixo ou exato, ele pode ser reescrito, deslocado, reconstruído. Assim também o cânon. Os mais politizados dirão, talvez, ser necessária a criação de um cânon neutro, pautado apenas no valor das obras em si. Ora, a teoria de Jauss provou-nos que essa noção de obra em si é falha, uma obra é aquilo que o público leitor faz dela. Ademais, acerca da natureza da linguagem e do discurso — matéria-prima da literatura —, somos advertidos por Foucault: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2010, p. 10). Uma linguagem é sempre política. Ao falarmos, exercemos um poder e subjugamo-nos a um poder. “No momento em que tomo a palavra essas duas rubricas reúnem-se a mim e eu sou simultaneamente senhor e escravo” (BARTHES, s.d, p. 17). Fugir ao poder, seja ele qual for, é fugir à linguagem humana, que, nas palavras de Roland Barthes, é sem exterior, hermética (ibid., p. 18). Esse hermetismo da linguagem provém, de acordo com Heidegger, da própria natureza humana. Diz ele: “O homem fala. Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra” (HEIDEGGER, 2008, p. 7). Ora, se o humano é aquele ser vivo que naturalmente fala, postar-se fora do círculo da linguagem é colocar-se além da ação humana, o que é impossível. Logo, pois, isentar a literatura — que é uma das mais profícuas maneiras de falar — de um teor político —, mas não obrigatoriamente partidário — é torná-la impossível.

Assim posto e dificilmente deslocado, o cânon, como sua etimologia ensina, serve de medida às demais obras e funda uma tradição. A tradição é um elemento constitutivo do horizonte de expectativa de um leitor. É sob o seu peso que se estabelecem os novos escritores. Assim é que, quando surgido, em 1943, *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1920 – 1977), foi imediatamente comparado aos escritos de Virginia Woolf e James Joyce. “Lutando” com essas obras, já canônicas na tradição intimista, o romance de Lispector conseguiu cristalizar seu espaço no panteão das obras brasileiras. Que esse espaço lhe foi garantido por um “agente autorizado” — a academia, a crítica, a mídia ou outros meios — já sabemos. Mas uma observação faz-se necessária: não é apenas de jogo político que se constitui o cânon. Dificilmente uma obra mal composta, que defenda — ou dialogue com — valores dominantes, será tornada perene. Uma condição primeira para isso, espécie de requisito, é seu aspecto artístico.

É neste ponto que entra a escritura do autor. Maurice Blanchot assim nos conceitua escritura:

[...] é o conjunto de ritos, o cerimonial evidente ou discreto pelo qual, independentemente do que se quer exprimir, e da maneira como o exprimimos, anuncia-se um acontecimento: que aquilo que é escrito pertence à literatura, que aquele que o lê está lendo literatura. (BLANCHOT, 2005, p.301-302)

A escritura é onde se manifesta o literário. Um escritor, ao colocar-se diante da folha em branco, dispõe de uma série de palavras e construções, que pode utilizar ou não; eis a língua. Ela é “como uma Natureza que passa inteiramente através da fala do escritor, sem contudo dar-lhe forma alguma e nem sequer alimentá-la; é como um círculo abstrato de verdades” (BARTHES, 1971, p.121). Na realização dessa virtualidade que é a língua, o escritor se vale de preferências, intenções e impulsos. É a isso que Barthes chama estilo. Enquanto a língua é o produto histórico de um povo, o estilo é algo pessoal, “equação entre a intenção literária e a estrutura carnal do autor” (op. cit., p. 123). É no cruzamento dessas duas naturezas, a histórica e a pessoal, sob a pena do artista, que nasce a escritura. O artista, como um artesão, dosa e mede a quantidade e o tipo de cada uma, imprimindo ao que escreve um quê de seu e um quê de universal. Não foi outro o procedimento de Guimarães Rosa (1908 – 1967). Ao inserir-se na tradição regionalista, já fortemente solidificada pelos romancistas da geração de 1930, ele pode renová-la com seu estilo particular, enxergando no sertão, antes tido como ambiente de miséria e sofrimento — como em *Vidas secas* (1938), *O quinze* (1930) ou *Seara Vermelha* (1946) —, um lugar onde florescem os mais diversos

sentimentos e dramas humanos. A tudo isso Rosa ainda aliou uma linguagem peculiar, extremamente pessoal, no entanto universal. Desse modo, como o fez Guimarães Rosa, com essa dosagem exata, o artista grava sua marca na virtualidade linguística, como o fizeram os grandes, e é ela quem dirá da sua permanência ou da sua efemeridade. É ela que, contradizendo a tradição no que tem de pessoal e aliando-se a ela no que possui de universal, dará a este escritor o ingresso de entrada para a sala de espera do cânon.

Ali, todas as forças serão conjuradas no seu julgamento. Os grandes mestres virão avaliá-lo, os estetas virão medir-lhe a forma, os engajados virão fazê-lo parceiro de armas ou inimigo alienado. E o leitor, na sua existência real e verdadeiramente capaz de julgar, virá dar o lugar que lhe cabe na tradição e no cânon. Por quanto tempo não se sabe, pelo menos até que “Cesse tudo quanto a Musa antiga canta” (CAMÕES, 2001, p. 26), como fala o verso antigo, e um valor mais alto se levante.

REFERÊNCIAS:

- BARBOSA, João Alexandre. “A biblioteca imaginária ou o cânone na história da literatura brasileira” In: *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BARTHES, Roland. *Lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70. s/d.
- _____. *Novos ensaios críticos/ O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BLANCHOT, Maurice. “A busca do ponto zero” In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. “A linguagem”. In: *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcanti Schuback. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor” In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *História da literatura como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1994.
- REIS, Roberto. “Cânon” In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.